



## Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

Hors-série 1 | 2008

Traditions et temporalités des images

---

# Mouvement, vitesse, dynamisme. L'espace-temps futuriste

Claude Frontisi

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1081>

DOI : 10.4000/imagesrevues.1081

ISSN : 1778-3801

### Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,  
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

### Référence électronique

Claude Frontisi, « Mouvement, vitesse, dynamisme. L'espace-temps futuriste », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 1 | 2008, mis en ligne le 22 avril 2011, consulté le 30 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1081> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.1081>

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 janvier 2021.



*Images Re-vues* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

---

# Mouvement, vitesse, dynamisme. L'espace-temps futuriste

Claude Frontisi

---

À Fanette Roche  
Achille ne devancera jamais la tortue. Il doit  
d'abord atteindre la place d'où la tortue est  
partie. Pendant ce temps, la tortue prendra une  
certaine avance. Achille doit la regagner, et la  
tortue en profitera pour faire de nouveau un bout  
de chemin. Il s'en rapproche toujours, mais sans  
l'atteindre jamais.  
Zénon d'Élé

**La peinture mouvementée<sup>1</sup>**

- 1 Pour renchérir sur Simonide de Keos<sup>2</sup> qui la définissait comme une « poésie muette », on serait tenté de qualifier la peinture de « vision immobile ». En effet, selon la doctrine albertienne comme dans ses infinies adaptations qui se succèdent jusqu'à la veille du XX<sup>e</sup> siècle, l'image se définit pour l'essentiel comme la projection arrêtée, plane, des objets pris dans le faisceau de la pyramide visuelle, qu'ils soient animés ou non<sup>3</sup>. Une instantanéité figée donc, à l'intérieur d'un espace confiné : les deux dimensions, spatiale et temporelle, se trouvant ainsi liées dans leur réduction. On n'abordera pas ici les multiples implications d'un tel dispositif. Pas davantage on ne retracera les péripéties des diverses réactions destinées, entre autres, à briser le carcan de l'immobilité, sinon pour évoquer l'exemple de la peinture baroque qui cherche par tous les moyens à s'y soustraire, la peinture s'aventurant dans un *composto* avec la sculpture et l'architecture : le trompe-l'œil se perfectionne... dans la fuite en avant. Quant à l'appareil photographique, qui au moins à ses débuts utilise de longs temps de pose, il constitue, de fait une machinerie destinée à fabriquer des perspectives qui, au demeurant, a bien été conçu dans cette « optique ».

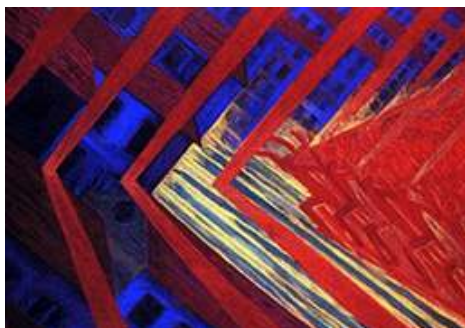


Fig.1.



Duccio di Buoninsegna, *Maestà*. *Le Christ au Jardin des Oliviers*, 1308-1311, Sienne, Musée de l'Opera del Duomo.

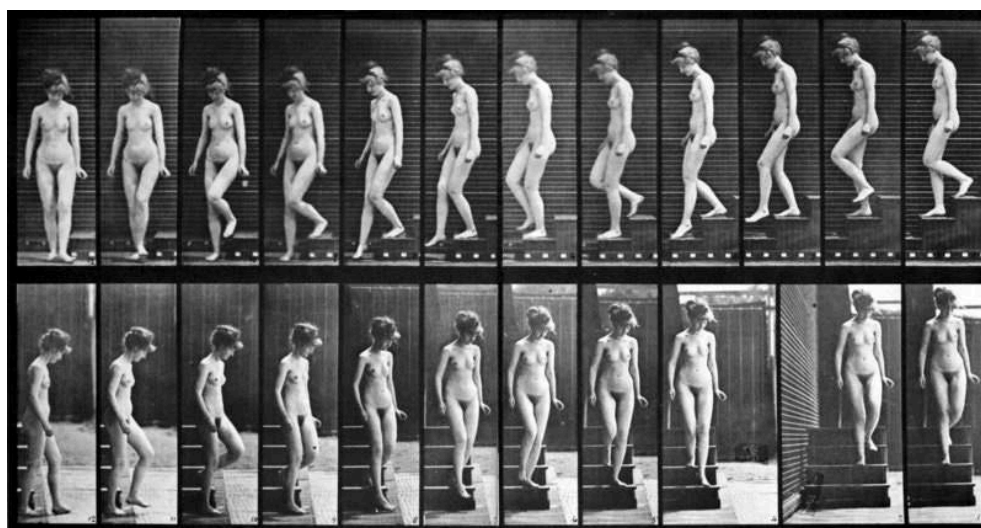
- 2 Or, même si les apparences semblent contraires, la représentation picturale n'est pas plus immobile que muette<sup>4</sup>. D'ailleurs, avant le *perspicere* du Quattrocento<sup>5</sup>, la représentation gothique ne se souciait nullement d'unicité temporelle, jouissant au contraire de la liberté d'un espace-temps ouvert. Bien plus, la charge symbolique n'excluant nullement les préoccupations de l'esthésie (sinon de l'esthétique), les

peintres tiraient de la pluri-temporalité des effets d'animation qui ne devaient sans doute pas grand-chose aux prescriptions des commanditaires et c'est bien à tort que l'on considérerait, dans son ensemble, l'imagerie médiévale comme statique. À cet égard, l'exemple de la *Maestà* de Duccio, *tavola* conçue pour la cathédrale de Sienne, paraît tout à fait démonstratif<sup>6</sup>. Tout au long de sa prédelle, l'œuvre multiplie des configurations mouvementées et éloquentes dans le cadre restreint de chaque panneau<sup>7</sup>. L'un des épisodes, le *Christ au Jardin des Oliviers* (Fig. 1) retiendra particulièrement l'attention par son économie narrative comme par son adéquation au texte évangélique<sup>8</sup>.

- 3 Le dynamisme progresse de concert avec la dramaturgie selon une trajectoire ascendante, orientée de gauche à droite, selon le(s) sens de la lecture de l'image et du récit. L'épisode se décompose en trois séquences aux orientations systématiquement contrastées. Ce procédé relève d'un cinétisme qui entraîne le regard de l'entassement des disciples endormis recroquevillés dans une inertie mouvante, aux figures plus animées de Jean, Jacques et de Pierre dialoguant avec le Christ, lequel esquisse déjà, sur sa gauche, un mouvement tournant qui le mènera jusqu'à l'agenouillement tendu, tête et main levées, geste qui clôt ce premier épisode de la Passion. La circularité linéaire des éléments - plissé des manteaux, auréoles, contours... - parcourt la composition entière et l'anime de turbulences accentuées. Le point d'orgue est apporté par la ganse dorée, bordant le manteau du Christ d'une arabesque libre, qui spatialise et, dans sa mobilité foncière, soulève à elle seule la lourde masse du bleu. L'« arabesque siennoise » dans la version efficace qu'en donne Duccio prend valeur d'une véritable signature graphique, en particulier dans les diverses *Maestà* dont elle rompt le hiératisme institué<sup>9</sup>. Une semblable « immobilité mouvante » marque encore la *Madone des Franciscains*, infiniment touchante dans son format réduit<sup>10</sup>. L'économie spatio-temporelle s'y révèle particulièrement efficace, excluant toute gesticulation. Elle repose sur l'attitude balancée (mouvement/contre-mouvement) de l'Enfant et de sa mère ; elle se renforce en contrepoint des trois postures rituelles de la *pronatio* des orants qui induit un mouvement semblant issu d'un corps mobile unique. Enfin elle s'exacerbe des effets de la fameuse arabesque, tracé énergétique qui tisse son filigrane dans la composition, motif d'essence abstraite et plastique tout autant que représentation à vocation réaliste ou symbolique. Force est de constater que Duccio maîtrise parfaitement les potentialités plastiques et dynamiques de la ligne et de son *ductus* en un temps où ce type de question ne semble guère se poser : en tout état de cause, nous n'en conservons pas la mémoire, alors que des échos du débat, certes affaiblis, nous sont parvenus de l'Antiquité<sup>11</sup>. Le graphisme autonome, « mouvementé » et dégagé des contraintes de la *mimesis*, ne verra sa primauté pleinement mise en lumière, voire théorisée, qu'à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce fut la grande affaire des artistes art nouveau - adeptes de la mobilité des formes - dont les principes furent relayés ou redéfinis par la postérité, en particulier par Matisse, autour de 1905<sup>12</sup>.
- 4 Il y a un siècle précisément, les principaux acteurs culturels et scientifiques - Albert Einstein<sup>13</sup>, Henri Bergson et Sigmund Freud, entre autres - convergeaient dans l'abandon des vues euclidiennes touchant à la spatio-temporalité. Les artistes ne sont pas en reste, loin de là. On peut même avancer sans trop de risque qu'ils peuvent apparaître, à maints égards, comme les prédécesseurs d'une sensibilité renouvelée au monde. C'est le cas, notamment des impressionnistes avec *Impression. Soleil levant* de Claude Monet comme prototype et l'on doit sans doute à Édouard Degas les prémices

d'un « simultanésisme » destiné à marquer profondément l'ensemble des avant-gardes européennes. Le *Tub* (1886, Paris, Musée d'Orsay) donne un exemple précoce de cette perception anti-perspectiviste. Issus de coups d'œil polycentrés et chronologiquement espacés, les divers aperçus sur le corps du modèle, les profils en élévation des objets, incohérents selon le « point de vue » de la perspective monofocale et prétendue instantanée, se trouvent synthétisés en une image unique, la technique du pastel facilitant l'« interconnexion » des éléments formels. Tout se passe comme si un œil-camera mobile fournissait les composantes successives, le travail du peintre « montant » les mini-séquences résultantes. Le processus prend davantage en compte la physiologie de la vision (bifocalité, hétérogénéité du champ, mobilité du regard...). Au surplus la photographie en plein essor place les peintres devant le dilemme d'une réaction ou d'une vaine imitation. Pour le moment, tout au moins<sup>14</sup>. Pour son compte, Degas sera sans cesse plus intéressé par cette pratique et précocement sollicité par les suggestions qu'elle pouvait induire<sup>15</sup>. Il suffit de se référer aux innombrables études de « femmes à la toilette » ou aux séries inépuisables des « danseuses », femmes aériennes, quasi suspendues entre deux moments dans leur tentative d'échapper à la pesanteur, surprises dans les attitudes les plus instables et les plus contrastées, actrices d'une érotique indéfiniment renouvelée du regard provoquant les autres sens.

Fig. 2.



Edward Muybridge, *Femme descendant un escalier*, 1887 ca., extrait de *The Human Figure in Motion*, Philadelphie, 1901.

- 5 C'est d'ailleurs dans la photo, vouée par essence à la production d'images fixes, que le cinéma va trouver ses préalables. Pour mémoire, on rappelle les expériences scientifiques portant sur la chronophotographie, auxquelles se livrent Étienne-Jules Marey ou Edward Muybridge. À ce dernier, on doit entre autres *Woman Walking Downstair* (Fig. 2, 1887 ca.) précédant d'un quart de siècle son homologue, *Nu descendant un escalier II* de Marcel Duchamp qui déclare, en 1964 :

Cette version définitive du *Nu descendant un escalier*, peinte en janvier 1912, fut la convergence dans mon esprit de divers intérêts, dont le cinéma, encore en enfance, et la séparation des positions statiques dans les chronophotographies de Marey en France, d'Eakins et Muybridge en Amérique<sup>16</sup>.

- 6 Cette déclaration tendrait à montrer la convergence générale des intérêts pour le cinétisme, partagés à ce moment aussi bien par Duchamp que par les futuristes. Toutefois, l'un reste apparemment imperméable à quelque idéologie que ce soit ; pour les autres à l'inverse, il ne s'agit rien de moins que de « second degré ».

## Les futuristes et leurs principes

- 7 Comme toujours, il faut bien distinguer les intentions artistiques, exprimées par les discours ou les écrits, des réalisations effectives. Cette constatation s'applique spécialement au futurisme dont Filippo-Tommaso Marinetti publie les principes doctrinaux dans *Le Figaro* du 20 février 1909. Ce « manifeste », le premier d'une longue série<sup>17</sup>, constitue une solution de continuité dans son parcours d'écrivain symboliste et, pour tout le mouvement le préalable à toute production effective. En effet, pour les peintres, rien ne sera fait avant l'année suivante. La déclaration de Marinetti se veut un acte de rupture avec le passé, une pétition enflammée renchérissant sur la *tabula rasa* voulue naguère par les artistes sécessionnistes. Le maître mot – vitesse – fournit à cette modernité intransigeante son signe majeur. Le préambule du texte prend la forme d'un apologue violent en forme de célébration agressive où l'automobile assume le rôle héroïque. Puis une série de principes vient marteler le propos dont on relèvera quelques points particulièrement significatifs. Le quatrième est resté célèbre par son hyperbole anti-passéiste :

4. Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la Victoire le Samothrace. »

- 8 L'automobile énonce clairement sa valeur de métaphore cosmique :

5. Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la Terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite. »

- 9 La conscience d'une temporalité contemporaine

8. Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles !... À quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'Impossible ? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente.

- 10 Les différents principes énoncés par le manifeste fondateur seront repris l'année suivante, sous l'égide de Marinetti, dans le *Manifeste des peintres futuristes* redoublé d'un manifeste « technique » publié le 11 avril 1910, cosignés par Umberto Boccioni(1882-1916), Giacomo Balla(1871-1958), Carlo Carrà (1882-1966), Luigi Russolo(1885-1947) et Gino Severini (1883-1966)<sup>18</sup>. Cette fois les considérations relèvent plus précisément de l'ordre du visuel et de la pratique picturale :

...Tout bouge, tout court, tout se transforme rapidement. Un profil n'est jamais immobile devant nous, mais il apparaît et disparaît sans cesse. Étant donnée la persistance de l'image dans la rétine, les objets en mouvement se multiplient, se déforment en se poursuivant, comme des vibrations précipitées, dans l'espace qu'ils parcourent. [...]

Nos corps entrent dans les canapés sur lesquels nous nous asseyons, et les canapés entrent en nous. L'autobus s'élance dans les maisons qu'il dépasse, et à leur tour les maisons se précipitent sur l'autobus et se fondent avec lui.



La construction des tableaux a été jusqu'ici stupidement traditionnelle. Les peintres nous ont toujours montré les objets et les personnes placés devant nous. Nous placerons désormais le spectateur au centre du tableau.

- 11 Tout comme le texte de Marinetti, celui-ci comporte des prescriptions. Entre autres, il affirme de façon péremptoire :

- 6. Que le complémentarisme inné est une nécessité absolue en peinture, comme le vers libre en poésie et la polyphonie en musique ;
- 7. Que le dynamisme universel doit être donné en peinture comme sensation dynamique ;
- 9. Que le mouvement et la lumière détruisent la matérialité des corps.

- 12 Ici encore, l'énoncé des intentions précède les réalisations tangibles. On vérifiera dans les envolées rhétoriques l'omniprésence des notions physiques de mouvement et de vitesse. On notera toutefois que, d'emblée, elles se trouvent transcendées par le concept de dynamisme, plus intuitif et insaisissable, partant moins susceptible de « représentation » immédiate. Enfin, on constatera que malgré une solidarité de façade, les protagonistes ne sont accordés ni dans leurs procédés, ni dans leurs orientations. Bien que le groupe central soit établi à Milan, Severini réside à Paris, proche à tous points de vue des préoccupations cubistes ; à Rome, Balla reste fermement attaché aux principes du divisionnisme. Cette option marque d'ailleurs le manifeste :

Le divisionnisme, pour le peintre moderne, doit être un complémentarisme inné, que nous déclarons essentiel et nécessaire.

## Mouvement

- 13 Le mouvement est la première donnée sensorielle concrète concernant la temporalité futuriste. Le plus inné également, aisément projetable sur l'écran de la toile. Aussi représente-t-il l'étape initiale de la concrétisation des textes.

- 14 Dès 1910, Boccioni situe l'action de *Rixe dans la Galerie* (Milan, Pinacothèque Brera) à l'épicentre de la vie sociale milanaise<sup>19</sup>. Parfois présenté comme un épisode à résonance politique, l'affaire illustrée dans le tableau relève du banal fait divers, un crêpage de chignons, comme le donne à penser un premier titre qu'il paraît superflu de traduire : *Care puttane*. À défaut de chanter,

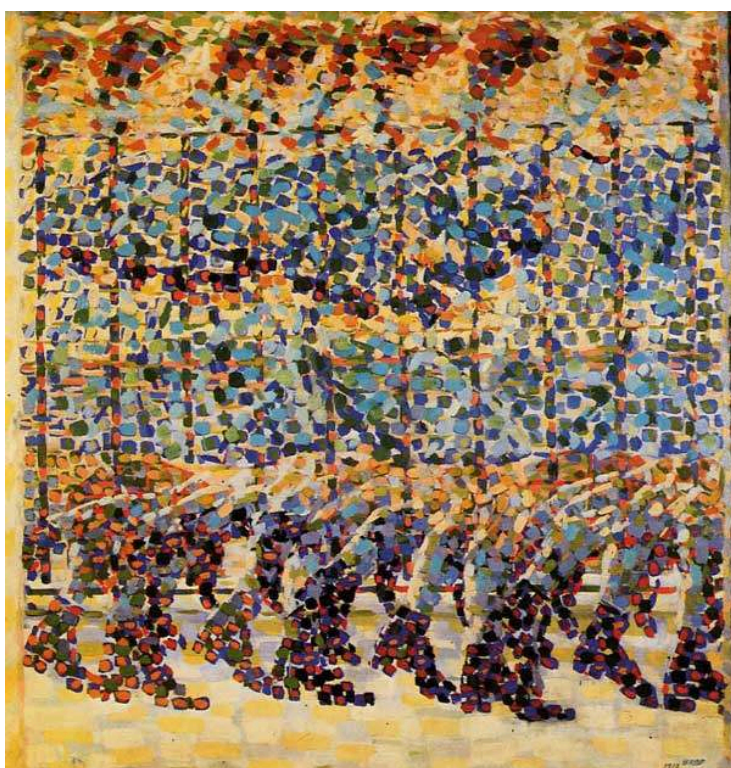
les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte ; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques<sup>20</sup>,

- 15 le peintre se contente d'une échelle plus triviale. Mais tous les éléments soulignent l'aspect fiévreux d'une ruée : la vue plongeante, les personnages aux formes serpentes saisis dans leur élan, la gesticulation outrancière... L'éclairage artificiel, piste déjà explorée par Georges Seurat (cf. *La Parade de cirque*, 1888), légitime un divisionnisme « pointilliste » qui fragmente les formes évanescences et suggère le flou créé censément par la course.

- 16 Il en va tout autrement avec *Les Funérailles de l'anarchiste Galli* (New York, MoMA) peint par Carrà en 1911. De nos jours, on dirait ce tableau « engagé politiquement ». Le titre l'indique suffisamment, tout comme les couleurs dominantes – le noir et le rouge – qui donnent à la toile la valeur d'un véritable drapeau idéologique. Tout bouge : les protagonistes à la lutte, manifestants et forces de l'ordre à cheval, les bannières ondoyantes parmi les striures jalonnant les moulinets de canne. Enfin la place vide

médiane, centre de gravité de la composition, comme réservant la place du regardant semble réaliser l'un des idéaux futuristes : « Nous placerons désormais le spectateur au centre du tableau ». Toutefois la rupture avec la tradition picturale n'est pas complète et dans l'œuvre résonne un net écho des *Batailles* de Paolo Uccello : les gourdins ont certes remplacé les lances ; le procédé comme la métaphore visuelle qui l'accompagne restent quasi intacts. Quant aux préoccupations du montmartrois Gino Severini, elles paraissent bien éloignées de tout parti pris politisé. Bien introduit dans les milieux artistiques de l'avant-garde parisienne, il décline des thématiques - cabarets, danseuses - liées à l'image convenue, ludique et cosmopolite, qui s'attache à la « Ville Lumière ». Comme la plupart des toiles qu'il réalise durant cette période, *Le Boulevard* (1911, Londres, coll. Estorick) doit son animation saccadée à une fragmentation dérivée du cubisme.

Fig.3.



Giacomo Balla, *Fillette courant sur le balcon*, 1912, Milan, Civica Galleria d'Arte Moderna, coll. Grassi.

- 17 Reste que la perception du futurisme précoce, comme la représentation du mouvement qu'il propose, restent solidement liées à une œuvre de Balla peinte en 1912, *Fillette courant sur le balcon* (Fig. 3, Milan, Civica Galleria d'Arte Moderna, coll. Grassi).
- 18 Le peintre reste fidèle à la technique divisionniste qu'il a concouru à répandre en Italie. Il utilise de larges touches séparées, régulières, de couleurs claires. La construction se réfère sans équivoque aux clichés chronophotographiques. On peut encore évoquer l'effet stroboscopique qui décompose le mouvement en une succession d'images fixes, conséquence de la persistance des images rétinienne<sup>21</sup>. La touche divisée vient à point favoriser le passage d'une séquence à la suivante et produit un papillotage coloré confinant à l'illusion optique. On remarquera enfin que les barres du balcon rythment cet enchaînement, à la manière des repères utilisés par Marey (ou comme les scansions



horizontales de la pellicule filmique). Pas plus que Severini, Balla ne s'engage, pour l'instant du moins, dans le débat idéologique.

## Vitesse

- 19 Si la sensation de mouvement constitue une donnée immédiate de la perception, il en va autrement de la vitesse. Même si cette composante peut se saisir de manière intuitive, voire appréciée en valeur relative, elle ne se définit de façon rigoureuse que par une loi physique qui met en relation l'espace parcouru et le temps mis pour la parcourir, soit  $v = e/t$ . Ce rapport met en évidence le caractère fondamentalement abstrait de ce paramètre quantifiable. Si, on a pu le constater, la peinture peut rendre l'impression de mouvement, elle ne peut véritablement donner une représentation locale de la vitesse, sinon par le détour de l'abstraction<sup>22</sup>.

Fig. 4.



Giacomo Balla, *Vitesse d'automobile + lumière*, 1913, Stockholm, Moderna Museet.

- 20 Balla fournit en l'espèce l'exemple démonstratif dans sa série dénommée de façon générique *Vitesse d'automobile*<sup>23</sup>. La précision « abstraite » qui s'ajoute le plus souvent aux titres n'a rien de circonstanciel, ce que vient d'ailleurs avérer la formule quasi-mathématique composée pour 1911, La Haye, Gemeentemuseum *Vitesse d'automobile + lumière* (Fig. 4, 1913, Stockholm, Moderna Museet) qui vise à retranscrire des données sensorielles exclues – en principe – du visuel.
- 21 Chaque tableau, cloisonné par une série de verticales séquentielles (expérimentées concrètement pour *Fillette courant sur un balcon*), ne conserve de l'automobile que quelques paradigmes : entremêlement de cercles développés en spirales, de courbes

elliptiques voire hyperboliques. La vitesse se trouve dénotée par un brouillage où la lumière violemment contrastée joue sa partie, rythmant une image qui utilise surtout la gamme des valeurs.

### Boccioni : les compénétrations d'espaces<sup>24</sup>.

En peignant une personne au balcon, vue de l'intérieur, nous ne limitons pas la scène à ce que le carré de la fenêtre permet de voir ; mais nous nous efforçons de donner l'ensemble des sensations visuelles qu'a éprouvées la personne au balcon<sup>25</sup>.

Fig.5



Umberto Boccioni, *La rue entre dans la maison*, Hanovre, Kunstmuseum, coll. Sprengel.

- 22 Deux tableaux peints par Boccioni en 1911 appliquent ces principes à la lettre : *Visions simultanées* (Wuppertal, Von der Heydt-Museum) et *La rue entre dans la maison* (Fig. 5, Hanovre, Kunstmuseum, coll. Sprengel).
- 23 Les formes enchevêtrées, leur redoublement, leur déformation rendent l'image passablement complexe. Elle intègre des thématiques antérieures au futurisme et chères au peintre : la ville et ses chantiers de construction, la mère rendue omniprésente par démultiplication, à la fois regardant(e) et regardée. D'autres se mettent en place, comme le dispositif appelé à se stabiliser de la fenêtre munie d'un garde-corps. Cette grille-frontière, véritable « objet figuratif »<sup>26</sup>, articule de façon osmotique le proche et le présent d'une part, l'extérieur et l'intemporel d'autre part. La fusion de ces éléments compose un « simultanéisme » à la fois temporel et spatial.
- 24 Ainsi ces œuvres précèdent et illustrent le postulat énoncé par le texte cité qui emprunte à la perspective albertienne la figure de la *finestra* comme espace projectif. Il en transforme le fonctionnement (et le symbole) de façon radicale, faisant de

l'ancienne pyramide visuelle une véritable pyramide conceptuelle. Le tableau, *taglio* dans la conscience, devient « la synthèse de *ce dont on se souvient* et de *ce que l'on voit* ». Ce préalable entraîne de fait la multiplicité des points de vue et réalise la juxtaposition utopique de la synchronie et de la diachronie.

- 25 Parallèlement, Boccioni développe une importante activité de sculpteur. Pour des raisons techniques évidentes, la complexité formelle des thèmes picturaux ne pouvait se transférer de cette pratique à l'autre sans une simplification drastique des agencements. La concentration des volumes autour d'un *nucleus*<sup>27</sup> central se fait progressivement. *Fusion d'une tête et d'une fenêtre* (plâtre détruit<sup>28</sup>) représente une première étape : étrange assemblage d'une tête épannelée à la manière cubiste, fichée de la croix d'un fenestrage, nimbée à la manière d'un ostensor et flanquée de constructions lilliputiennes. Ce montage baroquisant évoque irrésistiblement une sorte de sculpture funéraire, tant la croix formée par la barre centrale et les deux croisillons impose son signe prégnant<sup>29</sup>. La série des études préparatoires présente une sorte de paradoxe : le dessin simplifie la sculpture. On pourra toujours arguer que le croquis ne fait qu'esquisser. Toujours est-il que les sculptures qui suivent deviennent de plus en plus modérées, sinon sobres<sup>30</sup>.

Fig. 6



Umberto Boccioni, *Formes uniques de continuité dans l'espace*, 1913, tirage en bronze du plâtre original, São Paulo, Museo de Arte contemporanea da Universidade.

- 26 Un ensemble daté de 1911 comportant les titres *Muscles en mouvement*, *Expansion spirallique*, *Synthèse du dynamisme humain* (plâtres détruits) traite du corps masculin en mouvement. Boccioni y renonce peu à peu aux objets périphériques ou les estompe. Cette série semble converger vers *Formes uniques de continuité dans l'espace*<sup>31</sup>, point d'achèvement aux formes épurées (Fig. 6).



- 27 Le titre, déterminé avec un soin évident, semble relever des sciences exactes auxquelles il emprunte sa précision toute conceptuelle<sup>32</sup>. On relèvera en particulier le paradoxe du pluriel « formes uniques », au moins selon une saisie ordinaire de la réalité. En revanche, si l'on considère le mouvement comme un continuum d'instantanés en suspens, le résultat obtenu par Boccioni peut se rapprocher de notions qui procèdent du principe mathématique de limite. En somme comme si une suite séquentielle imitée de Marey ou de Muybridge *convergeait*, faisant l'objet d'une « intégration ». On pourrait, à l'inverse, penser à une vision dérivée des photodynamismes de Bragaglia dont le flou de la figure mobile aurait été figé en statue<sup>33</sup>. Il faudrait encore intégrer à ce substrat les nombreux croquis conservés ; et pourquoi pas ? Des maquettes dont on ne peut que conjecturer l'existence. Ces forces diverses et parfois antagoniques dynamisent assurément le travail de Boccioni. En tout état de cause, la forme résultante, animée d'un mouvement pluriel conjuguant le relatif et l'absolu, d'essence changeante et évolutive, constitue une sorte de halo virtuel entre objet et action, entre visible et invisible, entre objet et milieu proprement indivisible. Au total, mettant le visuel au premier plan, l'œuvre résulte d'une projection d'un agencement figuratif-abstrait dans l'ordre concret des perceptions sensorielles. L'ambition de matérialiser un espace quadridimensionnel (les trois dimensions spatiales euclidiennes auxquelles s'ajoute celle du temps) n'est sans doute pas absente des préoccupations de Boccioni. Il les partage avec ses contemporains proches du cubisme, de Malevitch à Duchamp.
- 28 Par la suite, comme si cette veine était épuisée, Boccioni se tournera vers un procédé différent, tout au moins en sculpture dont la production se fait plus espacée. Ainsi *Cheval + cavalier + maisons* (1914, Venise, Musée Guggenheim), pour l'essentiel assemblage matiériste de bois, de cuivre, relève davantage d'une pratique polymatérielle (*polimaterica*) volontairement peu apprêtée<sup>34</sup>. Le sous-titre, *Construction dynamique d'un galop*, indique suffisamment que les questions de mouvement et de vitesse se trouvent désormais transcendées par celle du dynamisme. L'examen de la production picturale mène à une conclusion semblable.

## Dynamisme et dynamismes.

- 29 Si la vitesse constitue une donnée expérimentale et sensorielle poussée jusqu'à la formule quantifiée de la physique, que penser du « dynamisme » ? L'étymologie du terme peut fournir quelque éclairage, puisque son champ lexical réfère à l'idée de force<sup>35</sup> : la dynamite fait ses preuves depuis 1875 ; les futuristes en repèrent sans aucun doute les vertus. Le terme lui-même n'apparaît pas dans le manifeste de Marinetti. Il faut croire que c'est l'affaire des peintres dont le manifeste de 1910 proclame déjà :
- Le geste que nous voulons reproduire sur la toile ne sera plus un instant fixé du dynamisme universel. Ce sera simplement la sensation dynamique elle-même.
- 30 Dès 1912, Boccioni avait développé cette idée dans une sculpture, *Développement d'une bouteille dans l'espace* (1913, plâtre original et tirage en bronze conservés au Museo de Arte contemporanea da Universidade, São Paulo). La spirale, génératrice infrastructurelle de la composition, apparaît clairement dans une étude au trait, sorte d'épure d'ingénierie (Milan, Cabinet des dessins, Castello Sforzesco). Les qualités intrinsèques de cette courbe, qui frisent le *topos*, lui confèrent la fonction d'un *signe* du dynamisme. Or, c'est une bouteille qui se voit investie de cette valeur. On admettra a priori qu'une telle connotation de cet objet n'est en rien universelle : l'artiste futuriste

impose sa seule subjectivité comme critère absolu. Par ailleurs, on constate dans cette représentation que les critères du dynamisme ne dépendent pas de « l'état de repos ou de mouvement du corps »<sup>36</sup>. En peinture, il convient au moins d'évoquer une œuvre complexe riche et multiforme, *Materia* (1912, Venise, coll. Mattioli, Musée Guggenheim), qui conclut une phase de l'œuvre de Boccioni nettement tournée vers la représentation. Elle conjugue la présence simultanée des objets à des symboles déployés à partir de la figure paradigmatique de la mère de l'artiste. L'iconographie scénique n'est pas sans rappeler les *Maestà* siennoises ou florentines précédemment évoquées dont elle reprend l'organisation générale<sup>37</sup>.

Fig. 7.



Umberto Boccioni, *Dynamisme d'un cycliste*, 1913, Venise, Musée Guggenheim, coll. Mattioli.

- 31 L'année suivante, la peinture de Boccioni suit une procédure simplificatrice parallèle à celle qui transforme sa sculpture, à la fois dans ses configurations et, selon toute vraisemblance, dans son concept. La symbolique de *Materia*, lourde de charge psychologique, s'estompe pour faire place à un propos - l'éloge du dynamisme comme emblème de modernité - plus conforme à l'idéologie des manifestes. Anonymes et déshumanisées, les figures utilisées peuvent surprendre par leur prosaïsme, à tout prendre, assez peu avant-gardiste : un corps humain, un cycliste (**Fig. 7**), un footballeur<sup>38</sup>.
- 32 Les études conservées permettent de suivre le travail de transformation des personnages à travers l'évolution du dessin. Selon la chronologie plausible, la représentation conserve en un premier temps un aspect assez clairement mimétique. Puis la ressemblance s'estompe, les contours référentiels laissent la place aux traits directeurs. En aboutissant au tableau, cette ossature se trouve immergée dans la couleur incendiaire où la collision du bleu avec le rouge dominant se trouve relevée par un contrepoint de jaune. La touche divisionniste accroissant le brouillage, le sujet reste



tout juste identifiable : le recours au titre devient indispensable. Les formes élémentaires, curvilignes, sortes de masses musculaires aiguës, explosent de façon centrifuge à partir d'un point virtuel d'où divergent les lignes-forces dynamogènes qui contribuent encore à sous-tendre l'élan de la composition<sup>39</sup>. En fin de compte cette polarité, tel un big-bang, fusionnerait en elle un dynamisme énergétique et un espace-temps, tous deux d'ordre primordial. Au surplus l'image se fait métonymie visuelle du sujet. À l'instar du « ballon rond », le footballeur rassemble son corps en un agrégat circulaire ; celui du cycliste se fond avec sa machine en un ensemble mécanique qu'animerait un mouvement perpétuel. Et l'on pense à la « quintuplette du *Perpetual-Motion-Food* » imaginée par Jarry pour le *Surmâle*. En toute cette affaire, la sculpture a joué un rôle stratégique dans la simplification, la condensation et l'abstraction de l'image : « lanterne de la peinture », pour reprendre l'expression de Michel-Ange.

- 33 Dès 1910, Anton-Giulio Bragaglia (1890-1960) avait tenté, avec plus ou moins de succès, de se rapprocher des futuristes et créé le photodynamisme dont il publiera le manifeste l'année suivante<sup>40</sup>. Il ne s'agit plus, comme pour la chronophotographie (dont il prend bien la mesure) d'une succession de séquences, mais d'un cliché unique enregistrant la trajectoire des corps en mouvement, ce que nous appellerions aujourd'hui un « flou » : procédé parfaitement maîtrisé, toutefois, par la prise de vue et sans doute selon le choix des épreuves sélectionnées. Cette année-là, les titres comportent parfois le terme « mouvement ». Il n'en demeure pas moins que la temporalité propre de la photo instantanée permet de jauger non seulement une trajectoire mais une *vitesse relative* d'exécution. Un titre tel *La Gifle* (1913) permet au surplus d'appréhender la dimension proprement « dynamique » de l'action. Ainsi, les qualités intrinsèques de la photographie lui donnent la faculté de transiter entre les différentes modalités, non étanches, que j'ai distinguées en matière de temporalité : mouvement, vitesse, dynamisme.
- 34 Pour jalonner de façon significative la question abordée, il importe d'évoquer (trop rapidement) les réalisations de Balla, Russolo et Severini. Du premier, il faut retenir *Mercury passe devant le soleil* (1914, coll. Mattioli) qui transfère à l'échelle cosmique les ambitions futuristes. Elles rejoignent les options de Robert Delaunay, « orphiques » selon le mot d'Apollinaire, qui s'expriment dans la série des *Formes circulaires* qui ont pour acteurs le soleil, la lune, les corps célestes, l'espace intersidéral. Ici, c'est la lumière qui fournit l'étalon, bien entendu en matière de chromatisme, mais aussi, parallèlement aux nouvelles perspectives de la physique relativiste, pour la spatio-temporalité. C'est assez souligner l'importance de ces orientations.

Fig.8

Luigi Russolo, *La Révolte*, 1911, La Haye, Gemeentemuseum.

- 35 Avec *La Révolte* (**Fig. 8**, 1911, La Haye, Gemeentemuseum), Russolo révèle un dessein idéologique on ne peut plus clair.
- 36 Le dynamisme incendiaire de segments abstraits en fer de lance, s'y redouble de la pénétration chromatique d'un rouge calorique dans une zone de bleu assombri, formes aiguës pulsées par un groupe des manifestants formant triangle. Cette métaphore se trouve déclinée dans *Dynamisme d'une automobile* : même contraste coloré des deux primaires, mêmes profils acérés. La voiture-torpille se charge de sens en un signe qui équivaut au bloc humain de l'émeute, portant jusqu'à l'incandescence les zones qu'elle traverse. Le propos anti-passéiste et anarchisant du manifeste marinettien se trouve illustré de façon claironnante dans ces images de Russolo, au surplus le « musicien » du groupe des signataires<sup>41</sup>.
- 37 La réflexion de Severini, tant imagée que théorique, n'est pas moins révélatrice que celle de Boccioni : elle concerne chacun des points abordés dans cette étude<sup>42</sup>. Certes la manière de Severini, immergé dans le climat parisien, se révèle plus aimable que celle de Boccioni. Ainsi *Le Nord-Sud* (1912, Milan, Pinacothèque Brera) illustre, de façon familière, à la fois ce que l'on peut entendre par « compénétrations d'espace » et par « simultanéisme ». L'expérience sensorielle - et sans doute psychologique - de l'utilisateur d'un moyen de transport en mouvement s'y trouve relatée avec la « touche » pittoresque apportée par le métro parisien, ses sièges, ses lumières réfractées, ses panneaux de signalisation... La vitesse à laquelle les voyageurs se trouvent entraînés produit cette contamination entre espace interne et externe. Les perceptions d'un spectateur situé sur le quai viennent s'enchevêtrer à ce méli-mélo d'objets que l'instantanéité des images perçues, jointe à leur persistance sur la rétine, laisse entrevoir de façon fugace. Au total, le tableau livre cette totalité tumultueuse. À l'époque qui voit la théorie de la relativité se vulgariser, l'aperçu didactique le plus courant utilise un voyageur en mouvement à l'intérieur d'un train, lui-même animé de sa vitesse propre, le tout observé par un témoin extérieur fixe : l'idée imprègne tout cet

aspect de la production futuriste. Dans *Jeune homme triste dans un train* (1912, Venise, Musée Guggenheim), Marcel Duchamp, endossant la posture double de l'observateur, utilise cet exemple métaphorique. Quant à Severini, réengagé dans les luttes futuristes à la veille du conflit mondial, c'est avec *Le train de blessés* (1915, Amsterdam, Stedelijk Museum) qu'il évoque une réalité simultaniste qui revêt alors des aspects infiniment plus dramatiques. L'Italie vient d'entrer en guerre, « seule hygiène du monde » selon Marinetti.

## Conclusion en forme de fruit

- 38 Le nationalisme exacerbé constitue précisément l'un des moteurs de la condition de l'homme futuriste définissant un nouveau rapport « dynamique », une nouvelle sensibilité au monde. On l'aura constaté, le dynamisme relève d'une conscience introspective du sujet et de l'objet. Rien d'étonnant à ce que le groupe ait élu certains motifs pour incarner cet idéal. Au milieu de tout un matériel hétéroclite où l'on trouve les danseuses de Severini, les obus de Marinetti et les automobiles d'un peu tout le monde, il en est un - gardé ici « pour la bonne bouche » - qui ne laisse pas de surprendre. Il s'agit de *Nature morte : pastèque*, peinte en 1914 (Hanovre, Sprengel Museum). Certes la configuration du tableau montre qu'il s'agit de repérer un « moment » du dynamisme universel. Il n'en constitue pas moins un exemple peu banal de vexillologie. Car le fruit à l'écorce verte, entourant une zone de pulpe blanche au cœur rouge, est à l'unisson du *Tricolore*, ce terme brandi de façon affectueuse ou héroïque, selon les circonstances. À l'évidence, un fruit emblématique idéal pour le futurisme<sup>43</sup>.

---

## BIBLIOGRAPHIE

*Futurismo & futurismi, catalogue de l'exposition*, Venise, 1986 (trad. fse : Futurisme et futurismes, Paris, Chemin vert, 1986)

LISTA G., *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

ROCHE-PEZARD F., *L'Aventure futuriste 1909-1916*, Rome, EFR, 1983

## NOTES

1. Pour chacun des thèmes abordés, je n'ai retenu que quelques échantillons illustratifs, choix fatalement partiel et partial.
2. Cité par Plutarque in *Moralia* 346.
3. Il s'agit donc, au moins dans son fondement, d'une anticipation de la « projection orthographique » mise au point par Monge (cf. Gaspard Monge, *Géométrie descriptive* (1799), éd. Jacques Gabay, 1989). Que ce dernier système, mathématiquement rigoureux, ait reçu le nom de *géométrie descriptive* apparaît d'autant plus éclairant et savoureux.

4. Sur cet autre point, voir C. FRONTISI, « L'image prise aux mots », *Artsstudio*, n° 15, hiver 1989.
5. Pour *perspicere*, on se réfère, bien entendu, à l'introduction d'E. Panofsky pour *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, éd. de Minuit, 1975, p. 37. Quelque quatre-vingts ans après sa rédaction (et sa tardive parution en France), l'ouvrage n'a rien perdu de sa vertu stimulante.
6. 1308-1311, conservée aujourd'hui au musée de l'Opera del Duomo.
7. On s'en tiendra ici aux aspects purement dynamiques de l'image. S'agissant de temporalité, on pourrait également ouvrir les innombrables questions liées à l'agencement des cycles narratifs (registres, panneaux...). À cet égard les *tavole* et surtout les fresques offrent de multiples exemples.
8. Cf. Matthieu 26,36-46 ; Marc 14,32-42 ; Luc 22,40-46 ; Jean 18,1.
9. On le vérifie précisément avec cette œuvre ou dans la *Madonna Rucellai* peinte pour Santa Maria Novella de Florence. On prendra toute la mesure de cette efficacité plastique dans la salle du Musée des Offices où elle est exposée avec les *Maestà* de Cimabue et de Giotto avec lesquelles elle rivalise sur bien des points, mais l'emporte sans discussion sur le chapitre de l'animation des formes. La peinture siennoise utilise ce type de procédé d'une façon récurrente : cf Simone Martini, pour le manteau de la Vierge (1333, Florence, Offices) ou, dans un genre non moins décoratif, pour le caparaçon enveloppant le cheval et son cavalier du « monument équestre » de Guidoriccio da Fogliano (1328, Palais communal) .
10. 1300 ca, Sienne, Pinacothèque.
11. Je rappelle l'anecdote rapportée par Pline à propos de la visite d'Apelle à Protogène où la maîtrise de la ligne décide de la primauté du premier peintre sur le second.
12. Matisse évoque de façon réitérée « l'éternel conflit de la ligne et de la couleur » qui se joue entre *Luxe, calme et volupté* (1904) et *Le Bonheur de vivre* (1905). Son œuvre n'en est pas moins parcourue par une seconde dialectique, celle du mouvement et de l'immobilité. Selon nous, les deux sont concomitantes.
13. La théorie de la relativité restreinte date précisément de 1905. Pour commémorer ce centenaire, 2005 a été déclaré « année mondiale » de la physique.
14. Il en va bien autrement depuis les années 1960 : le dilemme a fait place à la connivence.
15. En 1895-96, Degas compose ainsi des saynettes animées, véritables photo-romans en herbe, pour lesquels il posait lui-même avec des amis. On pourrait rapprocher *le Tub* (antérieur de 10 ans !) de la « technique » des « photographies doubles » issues du tirage d'abord accidentel d'une même plaque selon deux orientations contrariées. Sur ce sujet, voir *Edgar Degas photographe*, catalogue de l'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 27 mai-22 août 1999 (textes de M. Daniel, E. Parris, Th. Reff).
16. Cité in DUCHAMP M., *Duchamp du Signe*, Paris, Flammarion, coll. Champs, n° 614, p. 222. Il existe deux versions de l'œuvre. En 1912, au Salon des indépendants, le peintre retira la version « définitive » à laquelle il fait ici allusion.
17. On trouvera une sélection significative des manifestes du groupe dans LISTA 1973, en particulier le *Manifeste du futurisme*, p. 85 sq. et le *Manifeste des peintres futuristes*, p. 163 sq.
18. Tract distribué ou feuille volante adressée à la presse, les deux textes sont quasiment diffusés « en temps réel ». Sur les péripéties de ces rédactions, voir ROCHE-PEZARD 1983, p. 123sq. On trouvera dans cet ouvrage nombre d'informations essentielles pour la connaissance du futurisme italien.
19. Quiconque connaît Milan, connaît la « Grande Galerie » Vittorio Emanuele II (1877), située en vis-à-vis de la Scala, centre géographique et lieu de convergence sociale de la cité.
20. LISTA, p. 87.
21. On peut aisément réaliser cette expérience en agitant la main devant une source lumineuse sans inertie (type néon).
22. Deux triptyques peints en 1911 par Boccioni *États d'âme* [I et II] (respectivement : Milan, Civico Museo d'Arte Contemporanea et New York, MoMA), se composent des séquences

suivantes : *Les Adieux*, *Ceux qui partent* et *Ceux qui restent*. Même si l'image est brouillée, elle reste suffisamment lisible, notamment pour les deux derniers épisodes qui rendent tangibles les rapidités relatives des personnages. « Ceux qui partent » sont, futurisme oblige, les plus heureux.

23. Faut-il le souligner, le titre indique qu'il s'agit bien de représenter non l'automobile, mais sa vitesse.

24. Boccioni expose sa théorie dans *Peinture et sculpture futuristes*, Milan, Poesia, 1914. Pour des extraits significatifs, voir LISTA, p. 191sq.

25. « Les exposants au public », *Les peintres futuristes italiens*, catalogue de l'exposition, Paris, 1912. Cf. LISTA, p. 169. Le texte, cosigné par les « cinq », est cependant rédigé, pour l'essentiel, par Boccioni.

26. Dans ce contexte, je le définirais comme une forme stable, itérative et, au-delà de ses apparences, assumant une fonction iconique.

27. Je transpose ici, dans un sens homologue, le terme utilisé par la linguistique, qui définit *nucleus* comme « l'ensemble dans lequel viennent s'intégrer, outre le noeud structural proprement dit, tous les autres éléments dont le noeud est comme le support matériel, à commencer par les éléments sémantiques » (TESNIERES L., *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1959, p. 45).

28. L'œuvre, comme la quasi-totalité des sculptures en plâtre, est connue grâce à la photographie. La matière n'est pas exactement propice à la conservation d'une œuvre. Boccioni l'utilise en toute conscience, autant pour les qualités intrinsèques (sa réaction à la lumière en particulier) que pour tourner le dos aux pratiques historiques du métal ou du marbre, matières réputées nobles, donc honnies.

29. Le fait est d'autant plus frappant qu'il s'agit à n'en pas douter d'un portrait maternel ! La photographie (1913) ne permet pas d'affirmer que le morceau de fenêtre a été découpé, comme il semblerait, dans une croisée véritable. Si tel était le cas, Boccioni serait l'un des premiers à utiliser des matériaux non artistiques. En même temps que Picasso et avant Tatline. *Se non è vero...*

30. *Tête + maisons + lumières* (1912, plâtre détruit) et *Antigracieux* (1912-13, plâtre, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna) se contenteront de suggérer la compénétration de ces objets.

31. 1913, Plâtre original à São Paulo, Museo de Arte contemporanea da Universidade ; plusieurs tirages en bronze. Il faut rappeler que l'effigie figure au revers de la pièce italienne de 20 cents, monnayant ainsi modestement le dynamisme national.

32. Boccioni reçoit sa formation précoce à l'Institut technique de Catane.

33. Cf. *infra*, « Dynamismes ».

34. Sans doute pas aussi « brute » de matériau que certains reliefs contemporains de Vladimir Tatlin ; d'une abstraction poussée mais certes pas non-figurative.

35. Dynamisme dérive du grec *dunamis* (force, puissance). Un dynamomètre sert à mesurer l'intensité des forces.

36. Je tire cette définition de ma lointaine initiation à la physique...

37. J'ai traité l'affaire en détail dans « La création et son double », *Le texte, l'œuvre, l'émotion*, Deuxièmes Rencontres Internationales de Sociologie de l'Art de Grenoble, Bruxelles, La Lettre volée, 1994.

38. *Dynamisme d'un corps humain I et II*, Milan, Galleria d'Arte Moderna ; *Dynamisme d'un cycliste*, coll. Mattioli ; *Dynamisme d'un footballeur*, New York, MoMA.

39. Le dynamisme est tellement fort que l'image en vient à outrepasser les limites de la toile et à s'étendre sur le cadre.

40. *Fotodinamismo futurista*, Rome, 1911 (réédition augmentée Torino, Einaudi, 1980). De fait, et bien que Bragaglia ait pu sous l'égide de Marinetti, se réclamer du futurisme, les peintres (Boccioni en particulier) ne l'ont pas réellement accepté. Un avis paru dans *Lacerba* (1/10/1913) et signé par le « groupe des cinq », précise : « de telles recherches, purement photographiques, n'ont absolument rien à faire avec le *dynamisme plastique* que nous avons inventé ».



41. On trouvera une orientation documentaire efficace à propos de Russolo et de son œuvre sur le site [luigi.russolo.free.fr](http://luigi.russolo.free.fr). On pourra même y télécharger un enregistrement original, daté de 1924, exécuté par les « bruiteurs » qu'il a inventés.

42. On trouvera ses écrits réunis in SEVERINI G., *Écrits sur l'art*, Paris, Cercle d'art, coll. Diagonales, 1987.

43. Ce n'est sans doute qu'une rencontre. Je retiens toutefois que, dans un argot très début de siècle, « faire saigner la pastèque » signifie taper sur la figure. Cette expression aurait pu plaire aux futuristes qui prétendaient « exalter la gifle et le coup de poing » et qui, au cours de leurs soirées, passaient volontiers des principes à la pratique.

---

## INDEX

**Index chronologique** : XXe siècle

**Index géographique** : Italie

**Mots-clés** : mouvement, dynamisme, futurisme, vitesse

## AUTEUR

### CLAUDE FRONTISI

Claude Frontisi est professeur émérite en histoire de l'art contemporain à l'Université Paris X. Président-fondateur du Centre de recherches interdisciplinaire Pierre Francastel, il dirige la revue *20/21 siècles* qu'il a également créée. Auteur d'articles et d'ouvrages portant notamment sur l'œuvre de Paul Klee (*Paul Klee : le polyptyque démembré*, Paris, 1990 ; *La création et sa parabole. Théorie et pratique en peinture*, Annecy, 1999), il a consacré ses autres études à l'Art nouveau (*Les Architectures d'Hector Guimard*, Paris, 1985), au cubisme (*Juan Gris*, Paris, 1975 ; *Cubisme et cubistes*, Paris, 1989) et au futurisme, mouvements avec plusieurs essais et contributions à des catalogues. La question des relations texte/image parcourt cet ensemble en un thème transversal donnant lieu à diverses publications (« L'image prise aux mots », *Artstudio*, 15, 1989). Il a également publié une *Histoire visuelle de l'art* (Paris, 2001 et 2006. [claud.frontisi@ens.fr](mailto:claud.frontisi@ens.fr))